



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

TRACUNHAÉM: AS MEMÓRIAS NO MOLDAR DO BARRO

Juliano Leal Camargo
Artur Cesar Isaia (orient.)
UNILASALLE

Resumo

O presente artigo aborda uma revisão teórica, para situar e dar embasamento a um objetivo maior que é: analisar as relações entre memória e identidade, a partir do estudo de uma comunidade de artesãos, habitantes da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata pernambucana.

Palavras-chave: Tracunhaém, Memória da Cidade, Bens Simbólicos

Área Temática: PPG em Memória Social e Bens Culturais

1. Introdução

A temática deste artigo reside nas relações entre a memória dos artesãos da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata pernambucana, com um projeto de identidade urbana, calcado na “vocação” artística e artesanal da cidade.



Figura1: Mapa da cidade de Tracunhaém.

Fonte: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=261550&search=pernambuco|Tracunhaem>>. Acesso 28 Jun. 2016.

Sendo assim, o problema traçado é explorar a existência ou não de uma memória artes  , servindo de ponto de referência para uma identidade urbana em Tracunhaém. E, o objetivo geral da pesquisa passa a ser: analisar as relações entre memória e identidade a partir do estudo de uma comunidade de artesãos, habitantes da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata pernambucana.



Foto 1: Trevo da entrada da cidade.



Foto 2: Trevo da entrada da cidade.



Foto 3: Trevo da entrada da cidade.

Como trata-se de um trabalho que envolve as relações de memória social, tomo como ponto de partida as contribuições de Halbwachs (2003) e Candau (2012); Hobsbawm e Ranger (1997), e Hall (2006) no campo das identidades e tradições; Baczko (1985), para compreender questões de imaginário e representação. Para descrever a classe produtora de bens simbólicos e seu local dentro da cidade utilizo-me de Bourdieu (2011) e a introdução da obra efetuada por Miceli, e Jolles (1976).

Para situar meu objeto de estudo, utilizo algumas fontes de materiais já lidos, principalmente produzidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

2. Marco Teórico

Pensar Tracunhaém é pensar em uma cidade onde a produção artesanal parece estar ligada diretamente com a memória do município e de todo o grupo que compõe o seu espaço, ou pelo menos de uma grande maioria, Halbwachs (2003, p. 159) descreve:

Mas o local recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos.

O trabalho de transformação do barro em bens simbólicos alimentou essa marca, de tal forma que Tracunhaém entrou no mapa do artesanato brasileiro, e tornou-se conhecida como polo produtor de um artesanato com nível de criatividade impar. Para Candau (2012, p.45),

[...] uma socialização da memória, que pode ser objetiva quando se trata de uma memória factual e que é, pelo menos, o sentimento subjetivo que os membros de um grupo possuem de compartilhar a mesma memória.



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

Candau pontua que sociedades menores, são mais propícias a uma memória coletiva forte, distinguindo-se de grandes centros urbanos, e consequentemente formam uma socialização mais engajada de memória.

A marca, gravada no social, de boa parte da população de uma Tracunhaém como polo de artesanato começa segundo Mestres... (2010) na década de 40 do século XX, com a fabricação de peças decorativas. Anteriormente o barro era utilizado para fabricação de telhas e utensílios para os engenhos de açúcar, os quais predominavam na região, o excedente fabricado era vendido em feiras da região, “A confecção de peças figurativas era às crianças das famílias de louceiros e oleiros, que inventavam brinquedos, dando ao barro formas lúdicas.” Mestres... (2010, p.17). Essas formas lúdicas mais tarde vieram a transformar-se no principal atrativo da cidade. Waldemar Valente relaciona o começo desta produção a “[...] uma descoberta do artista e colecionador Abelardo Rodrigues – Severino, cujas peças de barro também figurativas se distinguem das de Vitalino” (1979, p.46). Se o começo dá-se através da descoberta do artesão Severino, provavelmente antes de todo o acontecimento a cidade era conhecida por alguma outra tradição, talvez como a terra dos engenhos de açúcar ou a terra da Batalha de Tracunhaém. Vamos, então, nos apoiar operacionalmente no conceito de tradição inventada: “Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta.” Hobsbawm e Ranger (1997, p.12). Nossas leituras e pesquisas exploratórias apontam, nesta etapa da pesquisa, que a tradição e a caracterização da cidade como a capital do barro é um símbolo. O ofício sempre existiu, mas a valorização do mesmo somente acontece quando a figura do artesão do barro ganha notoriedade externa.

Hobsbawm e Ranger (1997, p.12), pontuam: “Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.”. É relevante pensarmos como esse processo de uma tradição foi criado, para compreendermos e distinguirmos seus ritos e símbolos e como uma população acredita e torna-se participante de uma tradição, assumindo assim uma identidade, mesmo não pertencendo ao grupo dos artesãos.

Hall (2006, p.47) descreve que a identidade do sujeito, não está gravada no gene, mas é como se lá estivesse, “Entretanto, nos efetivamente pensamos como se fossem parte de nossa natureza essencial.”. Igualmente pontua que a presença do símbolo como distintivo de uma comunidade é importante para gerar uma identidade. Para o poder político é importante ter algo que reflita uma identidade, “Para tal poder, o domínio do imaginário¹ e do simbólico é um importante lugar estratégico.” Para Baczko (1985, p.297), em muitos momentos os produtores de símbolos e o poder institucionalizado convivem em uma linha tênue, o poder como utilizador de uma tradição, utilizando-a como propaganda e assim tirando um proveito, já que o símbolo reflete o pertencimento e identidade do habitante do lugar; enquanto o produtor dos símbolos como “guardiões do sagrado” Baczko (p. 300), tal constructo remete às ideias das formas simples de Jolles.

por fim também as técnicas de manejo destes símbolos se confundem com a prática de ritos que produzem o fundo mítico, tratando-se tanto de técnicas corporais como da arte e da língua (BACZKO, 1985, p.300),

É importante salientar que no nordeste, o artesão tem uma função bastante importante dentro das comunidades. É o responsável por suprir a população extremamente permeada por valores religiosos, com os materiais para os ritos de agradecimento e fé, na fabricação de ex-votos, ou mesmo alimentando a devoção, com a elaboração de santos. A esse respeito, as leituras e pesquisas introdutórias tanto em materiais escritos como em fotográficos mostram a temática religiosa presente na obra dos mestres, por exemplo: Mestre Zezinho de Tracunhaém, Mestra Maria Amélia, Mestre Baé (pai) e Mestre Zuza.

¹ Conjunto coordenado de representações, uma estrutura de sentidos, de significados que circulam entre seus membros, mediante diferentes formas de linguagens: esse conjunto é o imaginário social, como o quadro cultural que matricia a produção imaginativa do grupo. (TEVES, 1992, p. 17)



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

Tracunhaém, uma cidade onde praticamente a fonte de subsistência de grande parte da população é o trabalho desenvolvido nas olarias ou o trabalho rural.

Os ofícios relacionados à transformação do barro, contudo, constituem alternativa ao trabalho no corte da cana-de-açúcar: ao mesmo tempo que são vistos como fuga da imensa exploração sofrida pelo trabalhador rural, podem mostrar-se como opção válida de ocupação diante da sazonalidade própria da cultura da cana² (MESTRES..., p.16, 2010 apud COIMBRA, 1980)

Uma categoria de trabalhadores se sobressai em Tracunhaém: a dos artesãos, que trabalham com o barro de uma forma diferente, utilizando a criatividade e habilidades manuais no processo de criação, distinguindo-se assim, dos que trabalham em atividades rurais. Esses artesãos aproximam-se do que Bourdieu apresenta como uma acumulação simbólica.

Bourdieu relaciona esta acumulação simbólica com a própria forma de estratificação social, que extrapola, portanto, as questões meramente econômicas. (2013, p. 5), Neste sentido, Bourdieu mostra que não há uma “fórmula” de estratificação social previamente dada e que serve para qualquer realidade histórica. (Bourdieu, 2013, p. 5).

Desta forma, com um olhar mais apurado para as particularidades, podemos verificar que mesmo em uma pequena cidade, existem grupos que se diferem, não somente pela situação econômica, mas por questões de uma autonomia intelectual criativa, formando segundo Bourdieu (2013, p. 101) “[...] uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais”³, que irão estabelecer-se onde encontrem condições de produção, público para consumo de seus trabalhos. A relação do artesão com a cidade ou bairro, é bastante peculiar, entende-se que irá instalar-se onde haja matéria prima para o seu trabalho, com melhor acesso:

O artesão percorre o mundo como aprendiz, depois instala-se onde termina o campo, onde muda a ordem de todas as coisas, onde estas são subtraídas à natureza, onde se alteram os processos naturais da vida; ele vai para o bairro dos artesãos, para a cidade. (JOLLES, 1976, p.24)

Sobre a escolha de um local de instalação, também pesa o fato de onde possa estabelecer relações de trocas criativas, que propiciem um amadurecimento, de experiências e vivências. Ratifica-se na pesquisa já feita que Tracunhaém é uma cidade onde praticamente a fonte de subsistência de grande parte da população é o trabalho desenvolvido nas olarias. Segundo Jolles (1976, p.24). “[...] o artesão une-se a outros artesãos na cooperação ou na cooperativa.”, a união é uma forma de sobreviver, uma independência propiciada através da transformação de uma matéria bruta em bens simbólicos, “competindo pela legitimidade cultural” Bourdieu (2013, p.100), a inspiração e o ineditismo contido na obra é o que levará o artista a uma legitimidade e o reconhecimento de sua produção.

Os mestres e artesãos de Tracunhaém condenam moralmente o plágio, valorizando a autenticidade na confecção das peças, que marcaram assim a criatividade e o estilo de quem manuseia o barro. O reconhecimento de um artista ocorre na habilidade em transformar a inspiração originária da observação do cotidiano, das manifestações da cultura local e das crenças religiosas em esculturas. (MESTRES, 2010, p.27)

² COIMBRA, Silva. ... [et al]. **O reinado da lua**: escultores populares do nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra. 1980.

³ Artistas, artesãos e mestres, todos constituem a categoria de produtores de bens simbólicos, tanto no campo da cultura erudita como na cultura popular.



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

A confecção das peças, passa pelo processo criativo onde a inspiração do artesão é de extrema importância, alguns criadores são chamados de mestres, como uma forma de respeito e também de distinção, um moldar considerado com uma legitimidade artística impar, uma inspiração além do normal. Nhô Caboclo notável artista pernambucano, dizia-se dotado de “corgo”,⁴ “que é uma pessoa fechar os olhos e o que vier no sentido, fazer” Mestre V... (2009, p. 31), palavras que remetem à ideia de inspiração, revelação religiosa. Realmente, no universo mítico nordestino, sobretudo em sua relação com as religiões afro-ameríndias, a denominação “mestre” aparece como um distintivo social que remete seu titular a um desfrute de poder simbólico, neste caso sobrenatural, específico. Assim temos os mestres em algumas modalidades rituais afro-indígenas-brasileiras, como no Catimbó, na Jurema, no Xangô de Caboclo (Valente, 1976 apud Fernandes, 1941). Também a palavra mestre, aparece no vocabulário mítico nordestino em outra acepção: aos espíritos presentes, tanto no Catimbó quanto no Candomblé de Caboclo baiano Motta (2000). Desta forma, a figura do mestre, como aparece na memória e na identidade da cidade parece relacionar-se com um ser dotado de poderes suficientemente fortes para contrariar o mundo natural, através da criação. Justamente, para Jolles, o artesão aparece claramente como alguém dotado de força suficiente para interromper a ordem natural, ou seja, alguém próximo da figura do mago, Isaia (2008, p. 210). O artesão é o “obstante”⁵ subverte a realidade, (re) cria, e nessa (re) criação impõe sua vontade”, o artesão, como o mago cria a partir da manipulação de elementos materiais, justamente o que as práticas mágicas afro-indígenas-brasileiras propõem em seu cotidiano.

O artesão fabrica; o seu trabalho consiste em mudar a ordem das coisas dadas na natureza, de modo tal que elas deixam de ser naturais. Os processos naturais são interrompidos e constantemente perturbados. O que ele renova torna-se verdadeiramente novo. (JOLLES, 1976, p.22)

Com a mudança da ordem da natureza, o artesão torna-se um trabalhador livre. O trabalho livre que é fruto de um reconhecimento e prestígio, não é facilmente conquistado, sendo assim, o artista trava uma luta constante pela autonomia, pois, está sujeito muitas vezes a um aprisionamento, mesmo que relute por uma situação contrária, imposições de mercado, política e religiosa podem influenciar um regramento em sua obra. Como regrador da obra artística, Bourdieu (p. 101, 2013) apresenta dois fatores como principais:

[...] censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tornar a arte como instrumento de propaganda.

Jolles nas formas simples (p.24, 1976) apresenta a figura do sacerdote com uma função regradora na comunidade, “[...] é ao mesmo tempo fixo e móvel; não percorre o universo mas escolhe um ponto donde o seu olhar possa abrangê-lo todo”. Bourdieu apresenta o regramento a partir de uma óptica de classes. Jolles apresenta um regramento sem levar em conta as classes, colocando o artesão, agricultor e sacerdote em um mesmo grupo, tratando da pessoa e seu papel dentro de uma sociedade. Esta ideia de Jolles não foge muito da teoria de *habitus*⁶, que para Bourdieu “constitui o fundamento mais sólido da integração dos grupos ou classes.” (Miceli, 2013,

⁴ córrego

⁵ André Jolles interpreta o homem a partir de três posições básicas frente à realidade social o circunstante (cultivo, figura do agricultor), obstante (fabricar, figura do artesão) e o intérprete (sentido a realidade, figura do sacerdote). Adaptado de Isaia 2008.

⁶ Bourdieu retoma o conceito de *habitus*, segundo uma ótica original. Ou seja aproveitando-se das reflexões de Panofsky sobre a relação de afinidade entre a arte gótica e o pensamento escolástico, Bourdieu propõe um problema sociológico. (SETTON, 2002, p.61)



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

p.XLI). Já Candau (2012, p.22), pensa que o *habitus* depende praticamente da protomemória que seria uma "memória imperceptível" (Candau, 2012, p.23), uma ação entre o corpo e linguagem, expressa no falar, agir, e incorporar funções. Aí voltamos novamente para a noção de regramento. Só que não para um código de leis explicitamente ordenado, mas para um regramento difuso, que expressa valores assumidos e transmitidos socialmente, completamente acorde com a noção do primado social da memória de Halbwachs.

Mesmo nas diferenças entre autores, o regrador existe de alguma forma dentro da representação social das classes ou grupos. Na atualidade, o regramento pode ser visto de uma forma bastante diferente, em "uma pluralidade de centros de poder"⁷ (HALL, 2006, p. 16 apud LACLAU 1990), não somente um regrador, mas sim, diversos fatores de interferência e regramento. Ernest Laclau traz o conceito de deslocamento, onde não há mais um centro ou princípio, mas um constante deslocamento de centros, caracterizando assim as diferenças entre sociedades, e a geração de identidades. O regramento ou interferência é citado por Mestres... (p.27, 2010), "o processo de criação desse artista não é totalmente livre das interferências e dos gostos do apreciador de arte popular, que muitas vezes sugere mudanças estéticas.". Não é diferente na obra dos artesãos de Tracunhaém, também lá existe uma adaptação estética das peças para agradar ao gosto dos clientes, que de certa forma interfere no processo autoral de criação.

Como anteriormente escrito, o papel da tradição é fundamental na análise que nos propomos. Assim, recorremos a Bourdieu (2013, p. 101) para mostrar a relação existente entre trabalho artístico e intelectual e tradição:

"[...] uma tradição intelectual ou artística herdada de seus predecessores, o que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social [...]"

A tradição artística, herdada pode ser o ponto de partida para a investigação na obra de artistas e seus discípulos, ou de uma família com tradição artística. Candau recorre a Halbwachs para a interpretação de memória genealógica e familiar, "o laço vivo das gerações"⁸ (CANDAU 2012, p.137 apud HALBWACHS, p. 50), assim formando uma identidade familiar, seja pelas memórias ou pela produção de bens. Esta ideia está muito presente em Tracunhaém: uma criação artística efetuada e complementada por membros da família. Uma atividade que não é uma exclusividade de um artesão, mas torna-se um bem de família, praticamente passada como herança. Candau (2012, p. 142) expressa esta ideia como: "a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores. Essa consciência do peso de gerações anteriores é manifesta em expressões de forte carga identitária.", geralmente para os filhos, tornando assim uma identidade familiar. A morte do artesão não representa o fim de uma técnica, pelo contrário, a morte se dará no abandono da técnica, ou pela falta de uma sequência como pontua Candau (2012, p.139), "Ora, a memória familiar é uma memória curta", o esquecimento dá-se em duas ou três gerações seguintes.

⁷ LACLAU, E. New Reflectoins on the resolutin o four time. Londres: Verso, 1990.

⁸ HALBWACHS, M. La mémoire collective, op.cit., p.50.



Foto 4: Obra de Mestre Nuca.
Fonte: Casa do patrimônio de Alagoas, IPHAN-AL.
Disponível em: <https://casasdopatrimonioal.wordpress.com/album-teste/img_9197/>. Acesso em: 24 jun. 2016



Foto 5: Obra da Mestra Maria de Nuca. Fonte: Fibra galeria.
Disponível em: <<http://www.fibragalerial.com/peca.asp?ID=1770289&ctd=1&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016



Foto 6: Obra de Guilherme de Nuca. Fonte: Fibra galeria.
Disponível em: <<http://www.fibragalerial.com/peca.asp?ID=1770359&ctd=2&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016

Exemplo da criação da família de Mestre Nuca e sua mulher Maria de Nuca, logo à direita trabalho de Guilherme de Nuca, filho de Nuca e Maria.

Podemos percorrer o caminho das relações entre a criação, manutenção de um estilo próprio, que sobrevive em um grupo familiar, e a ruptura artística que pode acontecer nas gerações seguintes, com um amadurecimento do trabalho autoral, mas seguramente, relações de memória se estabelecem fortemente pelo fato do fazer artístico e das relações familiares. Halbwachs (2003, p.31) descreve que nossas lembranças são construções coletivas, com forte influência do grupo em que vivemos, "[...] não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo [...]", independente qual seja o grupo, há uma construção de memória por parte do indivíduo, tanto em um começo de trajetória pelo exemplo e influência, ou após uma independência e apropriação de um estilo próprio.

Por outro lado Candau (2012, p.24) incorpora memória coletiva como: ““representação” uma forma de metamemória”. Candau complementa o conceito de memória coletiva de Halbwachs, introduzindo a metamemória, uma memória construída, que cada membro de um grupo irá assimilar sobre uma memória em comum, não será a mesma memória para todos, mas terá uma sintonia entre todos os participantes de um grupo. Descreve ser muito difícil todo um grupo ter exatamente a mesma memória, pois as construções de memória, mesmo com similitudes são distintas e pessoais. Esta ideia tomo como fundamental neste marco teórico para relacionar memória, identidade e tradição em Tracunhaém.

3. Metodologia

Será utilizada aqui, como metodologia a pesquisa bibliográfica, o presente estudo toma forma como sendo uma revisão de literatura.



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

Cabe abordar, que a metodologia futura será a técnica de história oral. As entrevistas serão estruturadas no formato de questionário e de depoimentos. Sobre história oral, segundo Alberti 2013, p.38 “Deve ser importante, diante do tema e das questões que o pesquisador se coloca, estudar as narrativas dos entrevistados acerca do assunto analisado.”, somente assim pode-se chegar ao ponto de vista do entrevistado, o foco é direcionado para a contribuição do participante através de seu depoimento para a pesquisa.

Além das entrevistas, fontes bibliográficas sobre os temas abordados na pesquisa serão utilizadas para preencher lacunas que necessitem uma melhor elucidação.

4. Considerações Finais

De apreciador do trabalho dos artesãos de Tracunhaém, passo a ser um pesquisador, e neste processo, onde o material empírico começa a entrelaçar-se com a teoria, como peças de um grande quebra-cabeça que começam a encaixarem-se. É sem dúvida um estímulo para a sequência das investigações sobre as questões de memória artesã entrelaçando-se com a identidade da cidade.

Mesmo mantendo questões geracionais no moldar, ou imprimindo estilo próprio, podemos qualificar o fazer dos artesãos como um dom, um rito, uma força, algo inexplicável, mais forte e com mais sentido que uma religião, uma força que vem de dentro, mas que certamente influenciados pela missão de subversão, transformando o que a natureza lhes dá em bens simbólicos.

É notório observar que a temática religiosa é bastante recorrente nas peças produzidas pelos artesãos. Outra temática muito utilizada pelos que não utilizam subsídios da religião são as manifestações folclóricas como o maracatu, que remete até mais fortemente a religião, pois elementos afro, católicos e indígenas são mesclados.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2013.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund ... et al. (org.). **Antropos-Homem**. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da moeda, 1985, p. 298-332.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução e organização Sergio Miceli. São Paulo : Perspectiva, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo : Contexto, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. 3 ed. **A invenção das tradições**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1997.

ISAIA, Artur. Religião e magia na obra dos intelectuais da umbanda. **Projeto história**, São Paulo, n. 37, p. 195-214, Dez 2008. Disponível em:
<<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/3052/1965>>. Acesso em: 11 jun. 2016.



XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016
Canoas, RS – 17 a 21 de outubro de 2016

COMUNICAÇÃO ORAL

ISSN 1983-6783

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

MESTRES que se renovam: a cerâmica popular de Tracunhaém
Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. 40 p. Catálogo da exposição realizada na Sala do artista popular. Pesquisa e texto Valena R. G. Ramos, Júlio Lêdo e Walter Gomes.

MESTRE Vitalino e artistas pernambucanos. Rio de Janeiro : IPHAN: CNFCP, 2009. 47p.
Catálogo da exposição realizada na sala Mestre Vitalino. Pesquisa Guacira Waldeck.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. DATASUS. **Renda média domiciliar per capita**: período 2010.
Disponível em: <<http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?ibge/censo/cnv/rendabr.def>>. Acesso em 28 maio. 2016.

MOTTA, Roberto. Tempo e milênio nas religiões afro-brasileiras. In :ANAI DO XXIV ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 24., 2000. Petrópolis. **Anais...** São Paulo : ANPOCS, 2000. 21f. Disponível em:
<http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4854&Itemid=357>. Acesso em: 10 jul. 2016.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria de habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista brasileira de educação**, São Paulo, n. 20, p. 59-70, Maio/Jun/Jul/Ago 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05>>. Acesso: 06 jun. 2016.

TEVES, Nilda. O imaginário na configuração da realidade social. In: Teves, Nilda ... et al. (org.). **Imaginário social e educação**. Rio de Janeiro: Graphus/ Faculdade de Educação da UFRJ, 1992.

VALENTE, Waldemar. **Folclore Brasileiro**: Pernambuco. Rio de Janeiro : Funarte, 1979.

_____. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Nacional, 1976.